

Texte principal du livre mémoire sur le Sentier Art<sup>3</sup>, *L'art dans la durée*, publié en 2018 par Suzanne FerlandL

### Les formes solides du temps<sup>1</sup>

Il existe toutes sortes de lieux proposant des sculptures aux flâneurs de l'art contemporain. Du vignoble haut de gamme au jardin botanique et artistique, au domaine naturel jouxtant un bâtiment historique, et aux sentiers de sculptures forestiers, les cas de figure sont pluriels, adaptés au pays, à la région, à la situation politique locale et aux diverses formes de financement.

Au Québec, la plupart des lieux sont des jardins de musées ou des symposiums donnant naissance à des œuvres éphémères – ainsi, pour ne nommer que ceux-ci, Clairière – Art et nature à Chesterville, Essarts à Saint-Pie-de-Guire, les sculptures urbaines d'*Artefact* à Montréal ou Les Jardins du Précambrien de Val-David (fermés depuis 2016) –, ou encore des parcs de sculptures urbaines aux œuvres permanentes, comme le parc René-Lévesque, qui expose les œuvres du Musée plein air de Lachine. Le parc régional éducatif Bois de Belle-Rivière, pour sa part, est un organisme à but non lucratif dont la mission récréative et éducative est axée sur la protection de la nature et les activités sportives. Il y a dix ans, c'est à l'initiative de l'artiste thérésienne Suzanne FerlandL que le sentier de la Prucheraie a été réhabilité et ouvert aux œuvres d'art. Le secteur présentait plusieurs caractéristiques naturelles intéressantes, comme la diversité des essences d'arbres et des espèces fauniques, des troncs et des rochers de forme atypique et une luminosité favorable (dans l'axe sud). Il était entendu toutefois que les sculptures ne devaient pas contaminer le sol, ni endommager le boisé. De plus, le parc n'ayant pas de vocation muséale, un entretien minimal était prévu; à moyen ou à long terme, les œuvres disparaîtraient.

Cette position face à la conservation est partagée par d'autres organismes : citons entre autres Arte Sella en Italie, la Grizedale Forest et Stour Valley Arts en Angleterre, ainsi que le Centre d'art de Vassivière (qui expose aussi des œuvres permanentes) et Vent des Forêts, Espace rural d'art contemporain, en France. Ce sont pour la plupart des lieux ruraux, forestiers le plus souvent. Les autres sites, majoritairement, présentent des œuvres permanentes : jardins de sculptures de musées, parcs, jardins botaniques... Ces lieux se sont multipliés depuis les années 1980.

Les parcs de sculptures (entendus comme endroits où l'on marche pour trouver les œuvres, non pas les jardins) ont vu le jour récemment : dans les années 1960 aux États-Unis, les années 1970 en Grande-Bretagne. Les prémisses de cette éclosion divergent selon le continent; les États-Unis, avec leur volonté de conquête pionnière sur un vaste territoire, n'avaient pas la même culture ni les mêmes besoins que l'Angleterre, à la tradition paysagère établie depuis plusieurs siècles. Dans ce pays, la conjonction de problèmes urbains, économiques et sociétaux (grèves, inflation...) a coïncidé avec la résurgence d'un mythe idyllique rural réinterprété par les courants écologistes

---

<sup>1</sup> Le titre de ce texte est inspiré de celui du livre de Michel Onfray, *Les Formes du temps. Théorie du sauternes*, Paris, Éditions Mollat, 2009.

et environnementaux. L'apparition du premier parc de sculptures, le Yorkshire Sculpture Park, a profité de ce contexte. Alors que les premiers parcs états-uniens, comme le Storm King Art Center, étaient au départ des musées exposant quelques sculptures à l'extérieur, comme celles de David Smith, le Yorkshire Sculpture Park bénéficiait déjà de sentiers de marche et la première exposition tirait profit de cette situation. Aux États-Unis, les premières formes du land art ont mené à des opérations de creusement et de transformation à grande échelle, les interventions plus modestes étant davantage des dépôts d'œuvre au sol ou des performances-rituels. En Grande-Bretagne, à la même époque, la pratique quasi impalpable des artistes-marcheurs comme Richard Long ou Hamish Fulton s'inscrit en contraste. Au Québec, les symposiums de sculpture extérieure ont été nos premières expériences d'œuvres en emplacement naturel, suivis par l'ouverture de lieux aux interventions éphémères. Le Sentier Art<sup>3</sup> se situe ainsi dans la tradition anglaise (sans nécessairement avoir rationalisé cette intention) du parc de sculptures<sup>2</sup>.

Cette attitude face à la temporalité des œuvres est en partie dictée par le lieu où elles se trouvent. Mais c'est aussi une prise de position : les œuvres, comme nous, sont par essence sujettes à la disparition. Tôt ou tard, elles se dégraderont. C'est le même message que les vanités des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles nous livrent. Ce qui a été très justement nommé nature morte offre au regard des fleurs, des légumes et des fruits, du gibier, du vin et quelquefois un crâne, des instruments de musique et des animaux vivants : tout ce qui comble le plaisir de l'œil et du palais, mais qui pourrira, comme nos corps. Les tableaux suscitent à la fois l'admiration, en faisant étalage de l'habileté du peintre (ou de la peintre, plusieurs Hollandaises ayant pratiqué cette profession), et le déplaisir, personnifié par divers insectes dissimulés çà et là ou par un fruit blet, dans ce rappel de la brièveté de notre passage sur terre.

Au Sentier Art<sup>3</sup>, cette attitude contemplative a aussi été observée quant à la manière dont les œuvres s'insèrent dans le paysage forestier : pas de couleurs vives, aucune monumentalité qui rivaliserait avec la nature. Il n'y a pas ce que Colette Garraud appelle des « marqueurs de sites », des œuvres massives qui s'imposent dans le paysage. Au lieu de cela, les œuvres s'inscrivent dans un registre moyen allant jusqu'au furtif, certaines, comme celle de Lalie Douglas, ayant disparu dès leur création. De l'invisibilité, on passe à une existence discrète, comme celle de l'œuvre de Michael Belmore, dont la présence se manifeste seulement à certains moments. Les lignes délicates des fils de Hannah Claus sont aussi quasi invisibles et demandent de changer l'angle de vision habituel, plutôt dirigé vers l'avant ou le sol. En contrepartie, les œuvres de José Luis Torres, de Steven Siegel et de Marc Dulude se signalent par leur couleur ou leur taille.

Les musées luttent continûment pour conserver leurs œuvres le plus longtemps possible; au Bois de Belle-Rivière, on s'assure de la sécurité et les interventions de conservation sont légères. Le passage du temps n'est pas seul à menacer les œuvres; en forêt, les contraintes climatiques

---

<sup>2</sup> En France, l'arrivée des sentiers de sculptures est plus tardive. Le Domaine de Kerguéhennec a entamé son programme de sculpture extérieure en 1986 et il ne s'agit pas d'un sentier, mais d'un lieu à caractère historique auquel un parc était adjoint; Vent des Forêts a été créé en 1997.

s'ajoutent aux arbres qui tombent et aux animaux qui s'approprient ces abris inattendus. Quant aux visiteurs, ils repartent parfois avec un fragment d'œuvre...

### *L'insoutenable insituabilité de l'art in situ*

Comment peut-on nommer l'art qui se fait au Sentier Art<sup>3</sup>? Land art, « site-specific art », art in situ?

Le land art est une forme d'art dont les origines sont connues : dans les années 1960, des artistes ont cherché une autre façon d'aborder l'art et le circuit marchand et l'ont trouvée en utilisant les forces et les matériaux naturels. Robert Smithson, Walter de Maria, James Turrell et Michael Heizer sont quatre artistes du land art fréquemment cités. Leurs interventions spectaculaires impliquaient souvent de déplacer des monceaux de terre, de la creuser en utilisant de l'équipement lourd ou d'y ajouter des matériaux interagissant avec la nature. Ces artistes de la première génération du land art ont parfois été critiqués pour la brutalité de certaines interventions. D'autres – les Richard Long, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, etc. – ont une approche beaucoup plus légère, qui laisse peu ou pas de traces et qui n'utilise pas de matériaux autres que ceux trouvés sur place, ce qui a été appelé le « principe de non-différence ». La démarche des premières femmes land artistes, comme Nancy Holt ou Ana Mendieta, se situe plutôt dans la légèreté que dans l'intrusion, tandis que d'autres artistes, comme Giuseppe Penone, s'insèrent dans la nature en y installant des sculptures durables, en bronze, s'inspirant des processus naturels, ou opèrent des greffes artificielles sur un végétal. Ainsi, à l'intérieur même d'un mouvement, les modalités d'intervention peuvent fortement diverger. Le registre des artistes du land art, par le fait même vaste, n'inclut pas les œuvres mobiles, déplaçables d'un lieu à l'autre pourvu qu'il y ait un socle, ce qui était la façon usuelle de montrer les œuvres avant les années 1970. L'environnement autour des œuvres était un décor qui les mettait en valeur, mais qui n'en était pas partie intégrante. Avec l'avènement de l'art conceptuel, le paradigme de la sculpture a changé. Il ne s'agissait plus de produire nécessairement un objet : le penser en acte était suffisant, ce qui amenait une autre façon de voir l'œuvre et d'y inclure son environnement.

La question du lieu où s'implante l'œuvre et de l'importance de la prise en compte de ce lieu a beaucoup occupé les théoriciens de l'art depuis une trentaine d'années, avec la notion d'in situ, appellation française qui correspond à l'expression « site-specific art ». En France, Daniel Buren est reconnu comme l'incontestable « insituationniste », la prise en compte du lieu chez lui s'établissant non seulement dans sa dimension physique, mais surtout dans la critique de l'institution. Certains théoriciens font une différence entre in situ et « site-specific » : l'in situ viserait une fonction générique du lieu en question et le « site-specific » nommerait le site dans sa singularité et son histoire, dans une articulation du générique au singulier<sup>3</sup>. Quoi qu'il en soit, l'utilisation des deux expressions a connu une telle popularité que leur sens fluctuant dépend maintenant du théoricien qui les énonce. Pour les besoins de ce texte, in situ indiquera que la

---

<sup>3</sup> C'est le cas notamment de Johanne Lamoureux dans l'introduction de *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, et d'Andrea Urlberger dans « L'œuvre in situ : spécificité ou contexte? », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 1, 2008.

prise en compte du lieu est opératoire pour l'œuvre, dans une ou des dimensions de celui-ci : physique, historique, esthétique, anthropologique, contextuelle, perceptuelle... C'est dire que le lieu en général (la forêt) est considéré, et plus encore parfois le site lui-même (l'emplacement de l'œuvre) ou le paysage (la vue) dans lequel l'œuvre s'insère.

Quelques œuvres du Sentier se signalent par leur sensibilité proche du land art en travaillant avec la matière même du vivant / du lieu. Certains artistes travaillent le matériau ou le support comme objet évolutif, plusieurs font du lieu où ils s'implantent une caractéristique essentielle de leur œuvre. D'autres font du concept de l'œuvre la dimension dominante et quelques-uns intègrent dans le Sentier la sculpture produite pendant la résidence.

### *Temporalités*

Affronter le temps a été et reste l'horizon indépassable de nombre d'artistes, d'architectes, de muséologues. Travailler dans la nature incite à plus de modestie; et le climat du Québec, inclément pour les matériaux, impose froidement ses limites. Dans le même temps, accepter que l'œuvre se transforme peu à peu, au lieu de lutter contre sa dégradation, induit une douceur, une nonchalance, une acceptation face à la réalité de la transformation des choses.

Dans les jardins historiques, les statues ou les groupes statuaires participaient au programme ornemental du jardin, selon des thèmes mythologiques. En pierre ou en bronze, ils étaient destinés à durer. Les artistes du land art ont les premiers travaillé avec le temps de la nature, ses contraintes, les changements qu'il induit. L'une des notions centrales des écrits de Robert Smithson est d'ailleurs celle d'entropie, l'état de désordre d'un système en thermodynamique, entropie qu'il a transformée en œuvre notamment dans *Partially Buried Woodshed*, *Glue Pour* et *Asphalt Rundown*. Smithson n'est pas écologiste : il imite les forces naturelles, en acceptant leurs éventuelles conséquences destructrices ou polluantes. En recouvrant de deux tonnes de terre un hangar à bois, il provoque son effondrement et tue les plantes existantes. Le déversement d'asphalte ou de colle est encore plus provocant : d'énormes quantités de ces substances ont été déversées dans des lieux déshérités, des carrières abandonnées à Rome ou à Vancouver, par exemple. Il faut donc différencier les interventions écologistes, qui visent à restaurer la nature ou à favoriser sa croissance, de celles de ce type.

L'entropie ou, dans une autre perspective, la réintroduction d'écosystèmes naturels avec une certaine dose de désordre, a aussi été prise en compte par les architectes paysagistes contemporains comme Gilles Clément. Elle est une notion fondamentale pour la prise en compte de la notion de temps, son corollaire concret et dialectique. L'ordre donné au départ par l'œuvre est travaillé par l'entropie et une autre forme émergera au fil du temps, jusqu'à son éventuelle disparition.

Le Sentier Art<sup>3</sup> n'existe que depuis dix ans, ce qui est peu de façon absolue, mais considérable compte tenu des efforts déployés pour son existence et des moyens modestes dont il a bénéficié. Certaines œuvres ont été réalisées récemment et ont peu subi l'impact des éléments. Quelques-unes s'installeront dans la durée alors que l'une d'elles n'existe déjà plus, mais la plupart se

situent entre ces deux temps. Bon nombre subsistent grâce à leur matériau, pour d'autres c'est le support qui résiste, pour quelques-unes ce sont les deux.

### *Manifeste de la résistance*

Le dessin, pris dans son sens le plus vaste, a été utilisé par plusieurs artistes : dessin gravé de Matt Shane et Jim Holyoak; dessin dans l'espace d'Ed Pien et Hannah Claus. La seule œuvre à ne pas être à l'extérieur est celle de Matt Shane et Jim Holyoak, principalement logée à l'intérieur de l'abri de pruche construit au début du chemin. Figuratifs et expressionnistes, leurs dessins pyrogravés seront sans doute les plus durables de tout le Sentier. Une nature fantasmagique (et un brin cauchemardesque) côtoie des architectures protectrices, inspirées de la forme de l'abri et des cabanes d'oiseaux accrochées à lui. La force de la nature toute proche côtoie la puissance de l'imaginaire dans *Hibernacula*, terme usité en zoologie pour désigner les quartiers d'hiver des animaux. La maison, refuge humain (et mise en abyme de la cabane), est envahie par des bêtes de tout genre, y compris des dinosaures... La narration d'inspiration surréaliste crée des animaux hybrides et dentés, des collines-fantômes, des arbres aux yeux inquisiteurs : cette sensation latente qu'on a d'être épié dans la forêt se matérialise.

Une autre œuvre porte en elle la transformation, qui n'est pas nécessairement dégradation : les pierres sculptées dont une facette a été recouverte de feuilles de cuivre de Michael Belmore, artiste ojibwé. Œuvre quasi furtive, *Inhalation* manifeste une présence prégnante à une certaine heure, par beau temps et à la belle saison. En effet, les rayons du soleil frappent alors le cuivre et le font flamboyer, lui conférant certaines similarités avec un feu de bois. La rencontre avec l'œuvre matérialisée se fera au hasard du temps et de l'heure, quasi fortuitement. La sculpture est ici véritablement in situ; la forme est voulue pour l'effet, et non pour l'aspect qu'elle revêt. Tôt ou tard, le cuivre verdira et une œuvre très discrète subsistera. Dans d'autres lieux canadiens, les pierres incrustées de Belmore marquent la rencontre entre l'eau et la terre; il en fait le signe de migrations et de déplacements des communautés autochtones et des animaux. À Belle-Rivière, le symbole du foyer (autochtone, universel) est celui qui perdurera.

Marie-Andrée Côté a choisi une pruche mature pour installer ses tiges où des fragments de porcelaine s'accumulent et auront une longévité certaine, le verglas étant la nuisance la plus probable. Disposés en grappes, les fragments adoptent un aspect quasi naturel, telles les samares avant de se détacher de l'arbre. La céramique, il convient de le rappeler, est une terre qui a subi l'épreuve du feu; sa présence est donc particulièrement appropriée dans la forêt. Dans sa production en galerie, l'artiste multiplie les références naturelles; dans la forêt, c'est le geste artisanal et la blancheur du matériau qui ressortent contre la densité sombre du lieu.

L'une des œuvres dont la longévité semblait, au premier abord, peu avérée, se révèle être l'une des plus durables et dont la taille augmente légèrement année après année. La Vancouveroise Ingrid Koivukangas a teint l'écorce des arbres avec une recette ancestrale finlandaise qui défie les technologies les plus actuelles; presque dix ans plus tard, les trente-trois silhouettes animales (animaux fréquentant tous le parc) qu'elle a dessinées grandissent avec les arbres qui les accueillent. En effet, l'examen de très près montre que l'écorce qui s'est ajoutée s'insère à même

le dessin déjà imprégné dans l'arbre. La silhouette évolue donc avec la croissance de l'arbre, ce qui n'était pas nécessairement prévu et qui démontre que le vieillissement des œuvres ne passe pas toujours par la détérioration, mais ici par l'adaptation du support vivant.

L'autre silhouette apparemment animale du Sentier joue de polymorphie : mi-oiseau, mi-homme, vanité sculpturale, *Le coucou de Beethoven* de David Moore réfère aussi à la mort et ses rituels, puisqu'il est couché et recouvert de bandelettes, ainsi qu'à la vie de l'écosystème forestier. Lors de sa création, la blancheur du tissu le faisait ressortir dans la pénombre de la forêt, alors qu'aujourd'hui, seule la forme le découpe dans le paysage. La solidité du support sous-jacent assurera une grande longévité à la sculpture, tout comme le rituel funéraire laisse des souvenirs indélébiles. Les notes de musique, elles, se sont envolées, mais les oiseaux de la forêt remplacent la mélodie de Beethoven, thème de l'œuvre.

Composée essentiellement de cocottes liées à un support de bois et un grillage, l'œuvre de Jeane Fabb aurait pu, elle aussi, disparaître rapidement. Une intervention salvatrice, très simple, a permis de la stabiliser et d'empêcher les animaux de venir s'alimenter à même cette mangeoire inattendue. L'intention première de l'artiste était sans doute de transposer le vêtement de tissu en enveloppe végétale. Toutefois, la métaphore nourricière maternelle (et sacrificielle?) n'est jamais loin lorsqu'une silhouette féminine arbore ces accessoires. La veste cintrée évoque un vêtement laineux, mais le grillage n'est pas sans faire penser à un cilice. La « jupe » aux nombreuses cocottes oscille entre mimétisme corporel, sculpture et réserve de nourriture pour rongeurs. Le lien inéluctable entre l'être humain, animal qui oublie souvent qu'il en est un, et la nature riche en ressources est élégamment souligné. Jeane Fabb, une artiste des Laurentides malheureusement disparue aujourd'hui, imbriquait dans sa pratique respect et observation de la nature ainsi qu'affirmation féministe.

Les deux œuvres de Suzanne FerlandL, des sculptures sur pierre, sont peu soumises au temps. Pourtant, leur longévité est menacée par deux aspects : le décollement de l'arbre sur lequel elles sont installées et l'appropriation intempestive des visiteurs. Les œuvres de l'artiste incluent très souvent un aspect relationnel : pour *Rivière : figures absentes*, elle a demandé à vingt-deux enfants de raconter par écrit un souvenir qu'ils gardent d'une personne disparue et de dessiner son visage sur une pierre; elle en a ensuite gravé les contours. Collées sur un hêtre, les pierres s'intégreront à lui en formant une cicatrice, à l'instar des affects douloureux. Les pierres étant placées en une ligne ascendante régulière, l'œuvre n'est pas sans rappeler les interventions des minimalistes, la figure humaine en plus. Tels les souvenirs qui s'effacent, quelques-unes pourront se détacher de l'arbre, mais les autres resteront bien ancrées.

*Semper*, encore plus inaltérable, induit une autre dynamique chez le visiteur. Un groupe de têtes génériques, plus grandes que celles de l'œuvre précédente, sont déposées au pied d'un arbre ou collées sur celui-ci. Des lignes de cailloux, ceux-ci sans intervention gravée de l'artiste, ondulent en rayonnant autour de l'arbre. Les visiteurs ont allongé les lignes, continuant à faire vivre l'œuvre. Ces figures aux traits sommairement esquissés, évoquant des masques africains ou des statuettes mésoaméricaines, possèdent la puissance obsédante du souvenir. Dans ces œuvres

d'esprit commémoratif, la vanité fait allusion aux disparus et plus spécifiquement à ceux qui ont volontairement mis fin à leurs jours.

Constituée de vélos usagés coincés dans une branche d'arbre, (comme si la nature prenait sa revanche sur l'industriel), l'œuvre de Marc Dulude est faite pour durer. Le naturel et l'artificiel entrent en collision : l'arbre est faux mais, grâce au moulage, il a toutes les apparences d'un vrai. Un autre arbre, reposant au sol, enserme une pierre d'une façon géométrique et par là indique son artificialité. Toutefois, la plantation d'arbres véritables autour de l'œuvre a été déjouée par la forêt. La nature a défait ce que l'artiste avait prévu pour camoufler les traces industrielles : écosystème autonome, la forêt mixte s'est défendue contre les interventions extérieures. La réflexion sur l'interpénétration entre le naturel et l'artificiel en est encore plus prégnante.

Deux artistes se sont réunis pour *Une silhouette emballée (de 1001 pétales)*, Jean-Robert Drouillard et Hélène Chouinard. L'un a sculpté la silhouette, l'autre l'a recouverte de pétales de céramique et les deux ont abrité la sculpture sous une hutte de branches. Installée au tout début du Sentier, et par sa référence à la figure humaine, l'œuvre souligne le début de l'expérience de marche et de découverte des œuvres. La figuration très réaliste, à l'aspect brut, est transformée par l'ajout des pétales de céramique, dont la finesse contraste avec le bois de la sculpture. L'œuvre rappelle les mythes grecs de métamorphose – Daphné changée en laurier par Apollon, Myrrha en arbre à myrrhe. Les pétales, fragiles, ont commencé à se briser, mais le bois survivra à l'enveloppe.

Les lignes, cercles et flux d'Ed Pien s'entrecroisent dans la forêt et désignent ce qui n'y existe pas : des tracés nets, ondulants, comme le souvenir matérialisé du trajet d'un oiseau. La résistance de l'œuvre a une double origine : l'entretien annuel fait par l'artiste, ainsi que le matériau, du tuyau de PVC – seule la gaine qui le recouvrait s'est effilochée avec les années. Ce dessin surdimensionné issu du geste garde une composante expressionniste tout en indiquant des directions au sein du boisé, que le visiteur peut suivre du regard. Le geste induit la présence du corps, celui de l'artiste et celui de la personne mise en mouvement par l'œuvre.

Dessin au sol ou pavement non conventionnel, *L'allée* de Sara A. Tremblay sollicite les yeux, mais aussi les pieds des promeneurs, les mille six cents petites sphères de ciment intégrées dans le Sentier offrant une surface rugueuse. Intervention minimale dans le paysage, micro monument rappelant l'importance de la planéité pour la randonnée et... l'histoire de l'art. Apportant diversité, texture et couleur au sentier secondaire, les sphères connotent la vie urbaine plutôt que forestière. L'entrelacement nature-culture rappelle que ce que nous considérons comme une nature intacte a déjà été modifié par l'humain.

Deux artistes ont choisi des arbres couchés pour leur intervention : Nathalie Doyen (voir plus bas) et Mu Xinrong. Ce dernier, issu de l'ethnie naxi-dongba du Yunnan, a utilisé le rouge pour laquer l'arbre, couleur aux symboles multiples en Chine. Il l'a revêtu de pictogrammes dongba qui narrent le mythe naxi de la naissance du monde. Ces idéogrammes indéchiffrables pour nous prennent l'apparence de dessins. La peinture et les signes sont restés intacts à ce jour. Picturale, sculpturale et textuelle, cette intervention est légère mais présente divers aspects du cycle

ligneux : soulignant la mort de l'arbre, mais prolongeant sa durée; l'isolant du contexte forestier en y imprimant des traces humaines; désignant l'arbre dans toutes ses parties, des racines aux branches; et soulignant son mode de croissance et de subsistance.

#### *Altérations en tous genres*

Le motif du pont a été adopté par deux artistes : Frédéric Saia (voir plus bas) et José Luis Torres. Ce dernier, reprenant le pont de l'ancien sentier, a enjambé un fossé avec sa construction. Le pont unit deux points dans l'espace; il est donc aussi métaphore de l'activité relationnelle. Tout à côté, un observatoire joue le rôle opposé : tourné vers la prairie voisine, abritant une seule personne à la fois, cet édicule permet de se retirer. Grâce à la pruche, les deux ouvrages ont bien résisté; toutefois, certaines planches ont cassé, ce qui a entraîné l'interdiction d'emprunter le pont.

Assez peu d'artistes ont utilisé les branches, malgré leur abondance : Nicole Vincent, comme fondement de l'œuvre, Jean-Robert Drouillard et Hélène Chouinard, pour constituer l'abri de la sculpture, Nadia Myre, qui s'est plutôt servie de troncs, et Joachim Jacob. Cet artiste allemand a élevé ce qui, de loin, ressemble à une palissade ou à la structure d'un abri rustique. Pourtant, son titre est *Rocaille sauvage (Sans-Souci)*, en référence au palais d'été du roi Frédéric II de Prusse à Potsdam. Façonnant une pièce de verdure avec des alcôves, l'artiste situe l'œuvre plutôt du côté sauvage que rocaille. Cette dernière est représentée par des branches incurvées vers l'extérieur, disposées de chaque côté d'une issue. L'effet rayonnant qui en résulte contraste avec la stricte ordonnance des tronçons ligneux, à la manière de l'architecture classique du palais divertie par l'ornementation rococo.

Le support de l'œuvre de la Belge Nathalie Doyen commence à se détériorer : en 2009, elle avait choisi un arbre abattu, dans lequel elle avait inséré un alphabet visuel – des formes géométriques en ciment. L'arbre se décompose par endroits et laisse échapper les insertions, lesquelles affirment leur longévité face à la substance ligneuse. La lisibilité de l'alphabet n'est pas remise en cause : les formes représentatives, indicelles ou non figuratives ne composent pas de phrases, mais s'intègrent au bois comme une très ancienne écriture aux accents contemporains. Le dépôt de matières naturelles diverses a donné une patine au ciment très légèrement pigmenté et la granulation s'est accentuée, créant des textures denses. Contemporanéité et ancienneté se rencontrent dans cette œuvre.

L'œuvre de l'artiste algonquine Nadia Myre, *Je l'ai laissé en forêt*, est démembrée, mais on en voit encore les traces. L'artiste a témoigné ici de sa volonté de « recoudre le tissu social » en entourant chacune des pierres d'un monticule avec du fil rouge et en édifiant une structure semblable à un abri autochtone dont les poteaux sont eux aussi recouverts de fil, à la manière d'une attelle. Les poteaux sont désormais au sol, mais l'assemblage de pierres se maintient. Métaphore sisyphéenne de la communication au sens large et des rapports entre Autochtones et Blancs en particulier, l'œuvre indique maintenant que tout est à reprendre, ou à continuer : les bases sont toujours là, mais l'édifice s'est délité.

L'une des premières œuvres du Sentier est celle de Steven Siegel, artiste de l'État de New York. Faite de papier journal, pourtant un matériau éphémère, presque dix ans plus tard, elle subsiste toujours. Empilées sur une structure de bois robuste, les couches de papier se sont quasi fossilisées : elles ressemblent à des strates géologiques, ou à une écorce comme celle de l'olivier de Sibérie. À d'autres endroits, plus protégés, le journal est encore reconnaissable et quelques couleurs subsistent. Des traces de grignotement ou de creusement animal sont visibles, l'action du temps se percevant en condensé dans ces minuscules événements. C'est manifestement l'œuvre la plus diserte sur les transformations temporelles, les textures, les couleurs et les formes : retour du papier à un état antérieur, passage de l'état de légèreté à la lourdeur chthonienne.

Les deux interventions de Florence Carbonne privilégiaient la vision en mettant l'accent sur la réflexion. Des catadioptrés et du ruban adhésif réfléchissant ont été posés sur des branches ou des poteaux selon des lignes préétablies. De jour, les lignes étaient plus ou moins visibles, mais elles se révélaient véritablement à la nuit tombée. Ces deux matériaux sont conçus pour durer et ce sont plutôt leurs supports, les branches asséchées, ou encore les liens qui les reliaient à un arbre, qui doivent être retirés. L'impact de l'humain sur la nature était souligné par la présence absurde de ces indicateurs routiers au creux de la forêt.

Le vieillissement des pépins en pin verni de Nicole Vincent a fait apparaître leur structure : des strates de bois collées. Le bois s'est patiné et a acquis une apparence plus proche du naturel; les couleurs sont éteintes, agrémentées de vert-de-gris. Les matériaux industriels ont bien protégé le pin – l'entropie a révélé l'artifice, mais n'a pu encore l'annihiler. Ce qui semblait le plus éphémère, le nid protecteur, reste encore visible neuf ans plus tard; fait de branches mortes, il s'est quand même réduit et aplati.

Utilisant les savoirs et les matériaux autochtones, l'artiste anishinaabe-ojibwé Bonnie Devine a tressé trois sculptures coniques, aux allures de paniers ou de figures humaines. Par cette intervention, l'artiste a voulu signifier que ce terrain, le parc du Bois de Belle-Rivière, faisait originellement partie du territoire mohawk de Kanesatake. Dès la première année, la fragilité des cordes et l'intérêt des animaux ont précipité la dégradation de l'œuvre. À l'heure actuelle, ces petites vanités couchées au sol se décomposent peu à peu, tout en gardant en partie leur silhouette d'origine. Leur couleur terreuse s'harmonise avec les tons rabattus de la forêt et elles ne tarderont pas à se fondre définitivement avec elle.

### *Caducités*

La forêt et le temps sec se sont opposés à la volonté transformative de Frédéric Saia : les bouleaux jaunes plantés sur un petit pont n'ont pas poussé. Cette combinaison naturelle-artificielle, l'arbre-pont, qui devait résulter en un hybride, a pourtant déjà poussé ailleurs. Les limites de ces interventions paysagères sont ainsi dévoilées. L'étude attentive de la spécificité du site, les connaissances botaniques n'auront pas suffi – l'absence se fond avec la mort. Le petit pont franchit un obstacle invisible et souligne au regardeur l'absence de ce qui aurait pu y être; l'artiste devient phénoménologue de la forêt. C'est sans doute l'état extrême du pittoresque (et non du tératologique) : une œuvre artificielle façonnée avec du naturel.

Les fils roses d'Hannah Claus, membre des Mohawks de la baie de Quinte, composent un délicat réseau géométrique. Cette artiste crée des structures aériennes avec des matériaux translucides rappelant les éléments – l'eau, les nuages, la glace... Dans la nature, le défi de ces pratiques est de s'en différencier tout en s'y intégrant. Le rose vif tranche sur le vert et le brun environnants, mais sans un regard attentif, levé vers le ciel, l'œuvre est invisible. Sa fragilité, qui dénote celle de la vie, a déjà entraîné des déliaisons des fils. Des ajouts imprévus, comme l'intrication d'une branche au sein d'un nœud, complexifient la perception de l'œuvre.

Les voiles d'Édith Meusnier ont vite été emportées; constituées de ruban de nylon tissé en filet, elles offraient une excellente prise au vent, ainsi qu'un réceptacle à la neige et aux divers débris de la forêt. Ces tressages aériens apportaient une note picturale pittoresque au camaïeu de verts, une référence tropicale à la forêt nordique, un élan maritime dans un contexte terrestre. Des photos témoignent maintenant de ce passage coloré dans le boisé obscur.

L'œuvre sans conteste la plus éphémère est celle de Lalie Douglas, *Petits oiseaux morts comme unité de mesure*. Ces oiseaux de papier et de bois étaient par avance promis à un destin tragique. Selon la vision de Platon, l'art n'est qu'imitation de la nature, et celle-ci ne peut être dépassée – l'art ne peut atteindre le Vrai puisqu'il se concentre sur l'apparence des choses et non leur essence. Assumant les prémisses platoniciennes, Lalie Douglas a fabriqué des oiseaux fragilissimes qui se confondaient dans le paysage forestier. C'est l'artiste du Sentier la plus proche des adeptes du principe de non-différence, celui que pratiquent Richard Long et d'autres, voulant que la trace de l'action sur l'environnement soit indétectable, sauf à la rendre visible par la photographie. Une pluie diluvienne a très vite effacé la présence des petites sculptures. Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

La figure du flâneur, établie par Baudelaire, commentée par Benjamin, en est une de l'urbanité. Le visiteur d'un parc se trouve plutôt à la campagne et le flâneur y prend l'allure d'un sportif. Qu'en est-il de la personne qui fréquente un sentier de sculptures, en alliant marche et flânerie? Un tel sentier ne se fréquente pas en courant, sinon l'expérience serait par trop fugitive. Pour trouver certaines œuvres, pour en prendre pleinement la mesure, un parcours erratique est nécessaire, retours en arrière, détours, boucles, stations sur place, éloignement, rapprochement... Le flâneur-marcheur est poussé par une double motivation, connaissance et entraînement, actions dont la nature est contradictoire. Le regard n'est pas seul en question, mais le corps qui ressent.

Le nom de la personne qui observe une œuvre d'art a varié dans les dernières années : de spectatrice, elle est devenue regardeuse. C'est dire à quel point l'art est centré sur la vision, la peinture ayant été, historiquement, au sommet de la hiérarchie des arts. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les autres sens ont progressivement empiété sur elle – l'un des plus récents à être reconnu en art contemporain est l'ouïe. Pour ce qui est de la sculpture, elle appelle le toucher pour en éprouver les textures et la température du matériau; elle provoque aussi la mise en mouvement autour d'elle. D'autres auteurs écrivant sur les parcs de sculptures ont fait surgir la

figure du pèlerin, mais trop de connotations religieuses s'y attachent, quand bien même le pèlerinage serait lié à l'écologie ou à la santé.

*Comme un roman*, l'essai de Daniel Pennac sur la lecture, établit les dix droits du lecteur; dans le même esprit, on reconnaîtra au flâneur-marcheur la possibilité de ne pas aimer toutes les œuvres, de ne pas les trouver toutes, d'interrompre son cheminement, d'y revenir... Ajuster son pas et son regard tantôt à la nature, tantôt aux œuvres. Le libre-arbitre est au cœur de ces parcours et le plaisir – sensoriel, kinesthésique, perceptuel – en est l'affect dominant : plaisir de découvrir de nouvelles œuvres, de voir l'évolution des matériaux sous l'action des éléments, d'entendre les oiseaux forestiers, de découvrir petits et grands animaux, de sentir les odeurs végétales ou terreuses... Entrelacer les expériences naturelle et culturelle.

Pascale Beaudet